

POSSÍVEIS INTERFACES ENTRE A ICONOGRAFIA DA CERÂMICA MEDITERRÂNICA ANTIGA E AS OBRAS DE PINTURA DA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1890

CINTYA DOS SANTOS CALLADO

Doutoranda em Artes Visuais (UFRJ)

cintya.callado@museus.gov.br

Orientadora: Prof.^ª Dr.^ª Angela Ancora da Luz (UFRJ)

RESUMO

O presente artigo surge do interesse em saber em que medida a iconografia das cerâmicas do Mediterrâneo Antigo serviu de inspiração para a composição acadêmica dos pintores brasileiros da Academia Imperial de Belas Artes no fim do século XIX, sobretudo nas obras da Exposição Geral de Belas Artes de 1890, que é o meu objeto de estudo de Doutorado. Os artistas aqui mencionados são Henrique Bernardelli e José Ferraz de Almeida Júnior, que exibiam seus trabalhos frequentemente nas exposições da Academia e receberam diversas premiações, enquanto que os vasos utilizados para a análise comparativa são de proveniência ática, coríntia e ápula. A metodologia de análise utilizada baseia-se no conceito de anacronismo, enfatizando os “vários tempos” presentes numa obra de arte, proposto pelo teórico Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Mediterrâneo Antigo; Exposições Gerais

ABSTRACT

The present article emerges from the interest in knowing in what measure did Ancient Mediterranean pottery iconography served as an inspiration to academic composition of Imperial Academy of Fine Arts' brazilian painters in the late XIX century, mainly in the pictures of the 1890 Salon, which is my study object in Doctorate. The artists here mentioned are Henrique Bernardelli and José Ferraz de Almeida Júnior, who often exhibited their pictures at the Academy Salons and won many awards, ar-

tists here mentioned are Henrique Bernardelli and José Ferraz de Almeida Júnior, who often exhibited their pictures at the Academy Salons and won many awards, while the vases used for comparative analysis are of atic, corinthian and apulian provenance. The analysis methodology is based on the concept of anachronism, emphasizing the "various times" present in a work of art, proposed by the theorist Georges Didi-Huberman.

KEYWORDS

painting - Ancient Mediterranean - Salons

A pesquisa de cerâmica antiga vem de um grande interesse de estudo pelas sociedades mediterrânicas. Acreditamos que a iconografia presente nos vasos mediterrânicos seja um importante instrumento para pensarmos a realidade vivida pelos grupos sociais na Antiguidade. Tais imagens podem ser comparadas àquelas presentes nas revistas ilustradas do final do século XIX e são relevantes para preencher lacunas, muitas vezes, deixadas pelos textos (POTTIER, 1894 *apud* CERQUEIRA, 2005).

Percebemos, em alguns vasos, a narrativa de cenas histórico-épicas e de cenas do cotidiano. São temas muito presentes nas obras de pintura das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBAs). As cenas de cotidiano são recorrentes nas pinturas que temos analisado na nossa tese de doutorado, que se ocupa da EGBA de 1890¹. Há, portanto, um ideário na pintura do século XIX que tem muitas aproximações com a cerâmica antiga. cremos que, por conta de tais aproximações, seja possível uma leitura comparativa entre essas diversas cenas, presentes na iconografia dos vasos antigos e nas obras de pintura do século XIX.

Não se trata, nesta análise, que está em suas etapas iniciais, de afirmar que um pintor do século XIX tenha sido influenciado diretamente por determinada obra de um pintor grego da Antiguidade ao fazer o seu trabalho, mas observar a atmosfera que circulava entre os pintores brasileiros desse período e, em particular nos que expuseram na EGBA de 1890: O ideário da Antiguidade estava presente entre esses artistas?

É imprescindível lembrarmos que as obras dialogam com seu tempo. De acordo com Argan e Fagiolo (1994), a produção da obra de arte se faz em determinada sociedade e depende de um contexto histórico específico, estando o artista implicado ativamente nessa sociedade, mediante o desfrute que é feito de sua produção. Para os autores "é, pois, possível estudá-la [a atividade artística] como *determinada* e como *determinante*" (1994, p.36).

Também é importante termos em mente que os vasos da Antiguidade e as pinturas do século XIX foram feitos com finalidades distintas. Os primeiros tinham um caráter utilitário. Um pintor de vasos da Antiguidade fazia a cerâmica para o seu sustento, com fins comerciais. Os vasos não eram considerados obras de arte. Eles

¹ Na página 10, há uma breve definição do que seja uma exposição geral e a descrição de alguns dados importantes da EGBA de 1890.

eram encomendados para compor rituais, como as cerimônias fúnebres, ou serviam ao cotidiano da população, sendo usados para armazenar água, óleos, perfumes, azeite. As obras de pintura do XIX, ainda que algumas fossem também produzidas sob encomendas, eram concebidas, desde a sua criação, como obras de arte e se destinavam à contemplação do público.

Um estudo comparativo entre ambos os períodos não pode prescindir dessas constatações. No entanto, ela não torna impossível comparar períodos distantes, pois alguns elementos podem ser identificados em tempos diversos. É o caso de alguns temas escolhidos pelos artistas para comporem seus trabalhos.

Devemos evitar, portanto, os radicalismos e o temor dos anacronismos, inerentes à qualquer pesquisa do historiador. Não seria diferente ao trabalharmos com análises comparativas.

Segundo Didi-Huberman (2015, p. 26), levar em conta os anacronismos é um risco necessário para o historiador que, ao reconhecer a impossibilidade de se fazer história sem lançar mão dessa multiplicidade, revela mais obviamente sua manipulação do tempo, o que é um grande temor para os positivistas. No entanto, ao se fazer história, sempre se lança mão do anacronismo, ainda que alguns relutem em admiti-lo, sob a alegação de parecer falta de rigor e objetividade no fazer histórico. Não é possível acessar nem reconstruir o passado absoluto, exato ou puro. O que fazemos é uma indagação para a memória – e não para o passado –, com suas manipulações do tempo.

O interesse pela arte da Antiguidade está muito presente no estilo artístico que chamamos de Neoclassicismo. Lemos sempre que tal estilo traz um “resgate da arte grega ou greco-romana” nos séculos XVIII e XIX. A influência direta da arquitetura neoclássica no Brasil pela arquitetura greco-romana, vista como uma “arte maior” nesse período, é evidente. O que propomos, para além de tal influência, é a percepção de uma possível inspiração da iconografia das cerâmicas, como também contribuidora desse ideário da Antiguidade, na pintura oitocentista no Brasil.



Figura 1: Cratera com volutas ápula de figuras vermelhas. Pintor de Licurgo. Londres, *British Museum*, 1931,0511.1, @britishmuseum.org.



Figura 2: Fachada do Museu Nacional de Belas Artes (Avenida Rio Branco). Foto: Jaime Acioli.



Detalhe: Capitel jônico com volutas.

Se na arquitetura e escultura, a influência da arte da Antiguidade é muito profícua, em se tratando da pintura, até onde pudemos pesquisar, não há evidências tão claras. No que pensavam, então, os artistas e críticos de arte do século XIX no Brasil quando se referem à herança da arte greco-romana na pintura? Sabemos que quadros antigos importantes, descritos com detalhes em fontes escritas, não duraram até aqueles dias. Mas eram referências para uma obra de arte de excelência. Vejamos esse trecho de Gonzaga Duque² (*apud* CHIARELLI, 1992, p.219), enaltecendo a pintura de natureza morta de Estevão da Silva³:

2 Gonzaga-Duque foi um influente crítico de arte do século XIX.

3 Estevão da Silva (1845-1891) foi um pintor negro fluminense. Produziu uma quantidade significativa de retratos, um gênero artístico muito apreciado no século XIX. Foi premiado na Academia Imperial de Belas Artes por seus retratos e suas pinturas de natureza morta.

Conta-se que Zeuxis⁴, o célebre rival de Parrhasius⁵, pintou um cacho de uvas tão perfeito que os pássaros vieram debicá-lo, iludidos pela frescura, cor e forma dos preciosos bagos. Será possível que a imaginação dos pósteros, talvez menos pitoresca que a dos gregos, venha a procurar forma condigna para caracterizar a mestria com que Estevão da Silva pinta os frutos desta nossa natureza tropical. Não sei se já lhe aconteceu atarantar-se diante de gárrulo enxame de pássaros que, invadindo seu atelier, viesse beliscar as telas, mas posso afirmar que os seus quadros desafiam o nosso paladar.

Cabe, no entanto, outra indagação: Somente o registro escrito foi suficiente para se reconstruir um ideário para a pintura brasileira do século XIX?



Figura 3
ESTEVÃO DA SILVA
Frutas
Óleo s/tela
66,2 x 55,2 cm
1888

Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/M. Turismo

Muitos elementos da arte antiga foram descobertos a partir do século XVIII. Túmulos etruscos, com seu interior repleto de pinturas, não negam a influência da pintura mural e da pintura de vasos grega. As primeiras cerâmicas descobertas na Etrúria também datam desse período. Já no século XIX, há grandes descobertas da cerâmica grega e das tumbas macedônicas, as quais conservam muitas pinturas. Podemos falar, portanto, de uma presença visual da Antiguidade, em razão dessas grandes escavações. A cerâmica antiga teve forte influência nas artes decorativas dos oitocentos.

4 Zeuxis foi um pintor grego do século V AEC.

5 Parrhasius foi um pintor grego do século V AEC.

Há um fato a se considerar. Nesse momento, lidava-se, ao mesmo tempo, com a valorização da Antiguidade e a visão das artes decorativas como “artes menores”, em comparação às belas artes (arquitetura, escultura e pintura):

O termo *beaux-arts* (belas-artes) é aplicado às chamadas “artes superiores”, de caráter não-utilitário, opostas às artes aplicadas [produção artística desempenhada para o uso cotidiano] e às artes decorativas [...]. Se a noção *beaux-arts* é estabelecida no século XVIII, a distinção entre “artes maiores” e “menores” (ou aplicadas) remonta à Antiguidade clássica, pela separação entre artes liberais (relacionadas às “atividades mentais”) e artes mecânicas, ligadas aos trabalhos práticos e manuais. De modo similar, os gregos distinguem as artes superiores (que dizem respeito aos sentidos considerados superiores, visão e audição) das menores, de modo geral associadas aos ofícios manuais e ao artesanato. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2020).

Apesar de ser considerada uma “arte menor” nesse momento, a iconografia da cerâmica não teria sido influenciadora da pintura do século XIX, sobretudo no que se convencionou chamar de estilo neoclássico? Vasos trazem cenas de batalhas, de cotidiano, de flores e de frutos. Essas cenas não teriam sido inspiradoras? É o que procuraremos investigar ao longo desse trabalho.

Outra questão interessante advém da escolha dos vasos para esse estudo comparativo. Por que não optar por uma pintura mural funerária, por exemplo, para o cotejamento?

Pensando no contato visual, realizado presencialmente, de um pintor brasileiro do século XIX com a arte greco-romana, remontamos às suas premiações na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Um artista brasileiro que recebesse o prêmio de viajar para a Europa para estudar pintura iria, predominantemente, para a França ou para a Itália. Seu roteiro não incluía a Grécia, daí não ser razoável que esse artista se deparasse com a arte de uma pintura mural feita numa tumba, por exemplo. Os vasos, com sua potente circulação, era o objeto mais próximo vindo da Grécia e trazido na sua integridade para os museus da França e da Itália, possibilitando que os artistas brasileiros contemplassem esses objetos, tornados obras de arte, nos museus europeus.

Diante do exposto, faremos agora uma breve definição das exposições gerais e seguiremos com a comparação entre as obras da Antiguidade e do século XIX.

AS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES

As exposições de arte surgem no Brasil com forte influência dos salões oficiais de arte franceses. A formação acadêmica brasileira está firmada na vinda da Missão

Artística Francesa para o país em 1816. Neste mesmo ano, D. João VI cria a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, dando “origem à primeira escola de ensino artístico no Brasil” (LUZ, 2005, p. 51).

As exposições da AIBA, em 1840, deixam de ser restritas aos discentes e docentes, e passam a ser gerais, abertas aos demais artistas. A primeira EGBA ocorrera em dezembro desse ano.

A EGBA de 1890, objeto da minha tese, contou com 209 produções de pintura, aconteceu entre os dias 26 de março e 30 de abril, durando trinta e quatro dias (AI/EN 28.10), antes da AIBA ter seu nome modificado para Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o que ocorreu a partir do decreto 983, de oito de novembro de 1890 (LUZ, 2005, p.84). Contou com duzentos e setenta e nove trabalhos exibidos, sendo 209 produções de pintura.

Através da nossa pesquisa, constatamos que algumas das obras que figuraram na referida exposição foram adquiridas pela ENBA e hoje pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Podemos citar algumas como: *Morro da Viúva* – Rio de Janeiro, de Joaquim José da França Júnior; *Praia Formosa*, de Hipólito Caron; *Turbínio* e *Funeral* em S. Doná, de Antonio Parreiras; *Flores* (três obras de mesmo nome), de José Luis Ribeiro Coatiara, *Paisagem*, de João Baptista Pagani, *Os bandeirantes*, de Henrique Bernardelli e *Caipiras negaceando*, de José Ferraz de Almeida Júnior (AI /EN 28.11). Duas dessas obras destacamos nesse artigo: *Caipiras negaceando* e *Os bandeirantes*. Bernardelli recebeu a primeira medalha de ouro da EGBA de 1890 por esse trabalho. A seguir, iremos compará-las com algumas pinturas de vasos do Mediterrâneo Antigo.

A PINTURA CERÂMICA MEDITERRÂNICA ANTIGA COMO POSSÍVEL INSPIRAÇÃO PARA A PINTURA DE HENRIQUE BERNARDELLI E ALMEIDA JÚNIOR



Descrição⁶: Um oleiro jovem, sem barba, com um tecido sobre o ombro esquerdo, sentado fazendo a alça de uma kylix (cálice), que está sobre um torno. Um já pronta na parte superior: quatro kylix, empilhadas duas a duas e uma enócoa.

Figura 4: Cálice ático de figuras negras. Londres, British Museum, 1847,1125.18, @britishmuseum.org

6 As legendas e descrições da iconografia dos vasos antigos foi feita a partir daquelas constantes no site do British Museum, com algumas supressões e outros acréscimos.

Analisando a imagética presente nos vasos⁷, a partir de nossa leitura acerca do tema, deparamo-nos com uma certa noção de ambiguidade presente nas imagens, um imbricamento entre o real e o ideal na representação das práticas sociais, que não se configura, necessariamente, numa dúvida emergente a partir da pesquisa com os vasos, mas que pode ter sido gerada já na sua produção. Segundo Cerqueira (2004), é necessário “considerar que essas práticas sociais são abordadas de forma ambígua, pois ao mesmo tempo em que tratam de modo realista elementos do cotidiano, idealizam-no, dele selecionando alguns aspectos e censurando outros”.



Descrição: Caça-javalis: No centro está o javali, lado direito à vista, com um cão de caça agarrando suas ancas traseiras, e outro atacando-o pela frente; os cães são brancos, com contornos pretos. Acima do javali há um pássaro voando para a esquerda. De ambos os lados está um caçador nu, com cabelos longos, fillet (adorno que está na cabeça) e clâmides (peça do vestuário feita de tecido de lã) brancas no braço esquerdo, atacando o javali com uma lança; ele já está ferido com quatro lanças. Atrás, do lado direito, um e do lado esquerdo, dois, caçadores semelhantes avançando e atacando com lanças. Todos são barbudos, exceto o da frente à direita.

Figura 5: Cratera com colunas coríntia. Grupo Andromeda. Londres, *British Museum*, 1772,0320.6.+ , @britishmuseum.org

Não existe, portanto, a necessidade rígida de definir uma imagem como mítica ou real. É possível pensar nesses dois espectros na análise iconográfica de um único vaso. De acordo com Cerqueira (2004),

O outro elemento fundamental da iconografia positivista, o atributo, continua sendo a chave da decifração iconológica dos vasos. O atributo passou, no entanto, a ser visto de forma mais ambígua: nem sempre um atributo garante com certeza a identificação de uma cena como humana ou divina, realista ou idealista, uma vez que os pintores enriquecem o interesse por suas obras por meio de um jogo de intercâmbio fluido entre o plano mitológico e o humano, entre a realidade ideal e a concreta.

7 Para este trabalho, os vasos selecionados provêm de Atenas, Corinto e Apúlia.



Descrição: Dois artesãos perto de uma fornalha. No centro está o forno, uma alta estrutura cilíndrica com um topo piramidal se erguendo em degraus. À esquerda, uma figura barbuda nua, sentada em um banquinho, lado direito à vista, empurra um pedaço de metal na porta aberta no fundo da fornalha, através do qual um fogo ardente é visível; ele segura-o com pinças e mantém a mão esquerda como que para proteger-se do fogo. Atrás da fornalha, parte do fole é visível, e acima da cabeça da figura um martelo e uma pinça suspensos. À direita, está uma figura semelhante, de pé, lado esquerdo à vista, com uma leve barba, mão esquerda no quadril, e à direita um martelo; atrás dele está um martelo, e suspenso acima dele um martelo e uma pinça. À frente e atrás dele estão inscrições; acima e na frente do outro, uma inscrição.

Figura 6: Enócoa ática de figuras negras. Londres, British Museum, 1846,0629.45, @britishmuseum.org



Descrição: Dentro de um círculo de meandros, um velho sapateiro trabalhando em sua loja. Ele está sentado sobre um *diphros* (banquinho), parcialmente visto, sobre o qual está uma almofada listrada diante de um cavalete (*trapeza*) vista em perspectiva à direita. Sobre ele, está o quadrado usual de madeira dura, sobre o qual o sapateiro colocou uma longa tira de couro, e com a mão esquerda estendida sobre ela, ele a mantém em posição, enquanto com a direita corta cuidadosamente com uma faca em forma de meia-lua (*tomeús*). Ele é careca na coroa da cabeça, tem uma barba curta e testa enrugada, e usa um manto em volta das pernas. Seu olho é de forma incomum, tendo a pupila pontilhada e de forma arcaica. A ponta do cabelo contra a carne é pontilhada; o formato da cabeça e do nariz são peculiares. A seus pés está uma cesta de vime cúbica. A mesa tem uma prateleira inferior, com duas aberturas retangulares. No campo, estão pendurados objetos destinados a caracterizar a oficina: à esquerda, duas peças de couro recortadas para a sola e a cabedal, respectivamente, de uma bota; depois, um martelo, uma bota, uma sandália e um segundo *tomeús*.

Figura 7: Cálice ático de figuras vermelhas. Londres, British Museum, 1865,0722.14, @britishmuseum.org

Tal análise serve também, em alguma medida, para pensarmos a composição do século XIX. Tomemos a obra “Primeira Missa no Brasil”, de Vítor Meireles, pintor proeminente da Academia, como exemplo. Apesar de abordar um fato histórico, ele representa as personagens de maneira idealizada: os índios submissos, atentos ao sermão do frei franciscano Henrique de Coimbra.



Figura 8

Vítor Meireles

Primeira Missa no Brasil

Óleo s/ tela

270 x 357 cm

1860

Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/M. Turismo

Um outro exemplo é a pintura Os Bandeirantes, de Henrique Bernardelli. Ao mesmo tempo em que o artista busca um realismo ao retratar os bandeirantes – desbravadores do interior do Brasil – agachados, bebendo água num rio, ele representa os índios, sobretudo o que está de pé, numa posição de superioridade, olhando os bandeirantes de cima para baixo. Essa visão idealizada não transmite a captura e morte de muitos indígenas, feita pelos bandeirantes, nesse processo de interiorização do país.



Descrição: Muita folhagem e rochas. Homens vestidos com camisa de manga, calça e botas. Sobre os mais à frente na imagem, um usa lenço na cabeça e o chapéu de um deles está no chão. Estão agachados bebendo água do rio. Outros companheiros se aproximam. Um deles, de chapéu e vestimenta característica. Dois índios, com trajes típicos, os observam beber água. Não há sinais de embate ou de captura. Um dos dois, numa posição imponente (ele parece mais alto que as demais personagens, inclusive), de pé, em destaque na tela, olhando para baixo, ou seja, para aqueles homens agachados. O outro está sentado, também olhando – para baixo – na direção dos bandeirantes.

Figura 9

Henrique Bernardelli

Os bandeirantes

Óleo s/ tela

400 x 290 cm

s/d

Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/M. Turismo

Cotejando a pintura de Bernardelli com as pinturas dos vasos mediterrânicos antigos, percebemos importantes correspondências:

- a) a imponência dos caçadores de javali em relação aos animais e a imponência do índio em *Os Bandeirantes*. Há uma idealização dessas personagens;
- b) os temas laborais, ou seja, as atividades rotineiras do homem, estão presentes tanto no quadro quanto nos vasos. A “profissão” é um tema de destaque: o oleiro, os fundidores de metal, os caçadores e os bandeirantes;
- c) na porção “realista” das obras de ambos os períodos, há uma exposição da crueza do ofício, sem idealizações. Basta olharmos, por exemplo, para a posição de subalternidade dos bandeirantes, agachados, em meio à sede, e compararmos com o semblante de um homem, já mais velho, fazendo sapatos.

Comparando *Caipiras negaceando* com a iconografia dos vasos, temos:



Descrição: Muita folhagem. Dois homens, um grisalho (cabelo e barba) e o outro mais jovem (cabelos pretos). Seus trajes aludem ao homem sertanejo: chapéu, lenço, calças e blusas dobradas, jaqueta sobre a blusa. Ambos estão armados com uma espingarda. O homem da direita, de pé, tem um semblante de tensão, como quem está com os ouvidos atentos aos sons, enquanto que o da esquerda, agachado, mantém os olhos atentos. O mais velho parece alertar o companheiro, pondo a mão direita no seu ombro, sobre ter ouvido algum ruído importante. Há alguém escondido na mata. Os “caipiras” estão à espreita, engodo para os inimigos.

Figura 10

José Ferraz De Almeida Júnior

Caipiras Negaceando

Óleo s/tela

280 x 215 cm

1888

Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/M. Turismo

- a) o “negacear” como ritual subjacente ao trabalho. É possível traçar um paralelo com os caçadores de javali: todos, igualmente posicionados, com a sua lança na mão direita, para atacar o animal;
- b) em relação ao realismo nas atividades laborais, podemos comparar o risco do fundidor, ao inserir o metal na fornalha, com o risco de ataque aos caipiras em meio à mata. O fogo, destacado na pintura da fornalha, nos remete a esse perigo, da mesma forma que as armas dos caipiras remetem a uma necessidade de proteção em sua prática laboral;
- c) a cooperação entre homens jovens e mais velhos no trabalho: entre os caçadores de javali, há homens barbudos e imberbes; os “caipiras”, um jovem e um homem mais velho, realizam a atividade juntos.

Em ambas as pinturas do século XIX, vemos a importância da coletividade, do trabalho em grupo ou em dupla. É o que percebemos também em algumas imagens dos vasos: os fundidores trabalhando em dupla e os caçadores de javali, em grupo.

Essas são as impressões iniciais desse trabalho comparativo. Vislumbramos alguns próximos passos:

- a) Aprofundar a pesquisa em relação às obras e imagens aqui destacadas;
- b) Analisar a viabilidade de comparar gêneros artísticos, como a natureza morta e as paisagens, presentes na EGBA de 1890, com a imagética da cerâmica mediterrânea antiga;
- c) Identificar os possíveis mecanismos que levavam os artistas a realizarem seus trabalhos: o que pensava um pintor de vasos da Antiguidade ao pintar? E sobre quais alicerces um pintor do século XIX estava amparado para realizar suas obras?
- d) Investigar se alguns pensadores de destaque, que se ocupavam da cerâmica no século XIX, se configuraram em uma influência para os artistas brasileiros;
- e) Diante da hierarquia entre “artes maiores” e “artes menores”, muito presente no século XIX, pesquisar se pensadores que tinham um pensamento menos rígido em relação a esse posicionamento das artes decorativas estão sendo consumidos pelos artistas brasileiros no período.

Para efeito de conclusão, acreditamos que a análise por nós sugerida traga uma grande contribuição para os estudos das artes, valorizando as interconexões entre a produção artística da Antiguidade e a do século XIX. Os passos que propusemos concentrarão seus esforços nesse possível diálogo entre o artesão mediterrânico e o artista oitocentista, um instigante exercício que o trabalho comparativo é capaz de proporcionar.

FONTES

Acervo do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (AI/EN 28.10)

FONTES DIGITAIS

BEAUX-ARTS. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>>. Acesso em: 05 de Nov. 2020.

DAZZI, C. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República*. 19&20, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_ar

tistico/pensionista_1890.htm#_ednref15>. Acesso em: 27 dez. 2018.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Janeiro. Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Typ. De J. Villeneuve, 1890. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=4300>. Acesso em: 18 jan. 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G.; FAGIOLO, M. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

CAVALCANTI, A. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 15-57.

GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 9-231.

LUZ, A. O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional de Belas Artes. In: *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

_____. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

PEREIRA, S. A Academia de Belas Artes e a historiografia da arte no Brasil. In: CAVALCANTI, A; MALTA, M; PEREIRA, S. (orgs). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books/ Faperj, 2015, p. 33-46.

_____. A História da Academia: um Problema a Ser Repensado na História da Arte Brasileira. In: *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CERQUEIRA, F. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. *História em Revista* (UFPel), v. 10, 2004.

_____. Espelho: imagens e significados na pintura dos vasos ápulos (séc. iv a.C.). In: PÁGAN, Alba Ester *et al.* *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*. Barcelona / Valência: Calambur editorial / Universitat de Valencia, 2018, p. 273-324.